

Tipología de la mujer en la copla flamenca

M^a del C. García Tejera

Universidad de Cádiz. Departamento de Filología. Facultad de Filosofía y Letras 11003 Cádiz. Tlfno. (956 015565; Fax: 956 015501. E-mail :

carmen.tejera@uca.es;

(Recibido Octubre de 2007; aceptado Noviembre de 2007)

Biblid (0214-137X (2006) 22; 93-108)

Resumen

En el presente trabajo nos centramos en la presencia de la mujer en las "letras" flamencas, contempladas desde la óptica masculina. A partir de dos colecciones de coplas -la Colección de cantes flamencos de "Demófilo" (1881) y *Andalucía a compás* de Antonio Murciano (2005)-, revisamos los dos tipos femeninos más frecuentes (la madre y la "compañera"), para analizar los rasgos más significativos que los configuran, a partir de las reflexiones y aseveraciones sobre la mujer, sobre sus actitudes y comportamientos, y sobre su relación con el hombre, que aparecen en las letras de diferentes cantes flamencos.

Palabras clave: poesía popular – flamenco – mujer

Summary

The present work focuses on the female presence in the flamenco "lyrics" from a man's point of view. By analysing two collections of coplas –the *Colección de cantes flamencos* by "Demófilo" (1881), and the *Andalucía a compás* by Antonio Murciano (2005)–, we make a review of the two most frequent female types (the mother and the *compañera* or partner) and study their most relevant features, by taking into consideration reflections and declarations about women, attitudes and behaviours, and the relation between women and men captured in the words of the different flamenco songs.

Key words: popular poetry – flamenco – woman

Résumé:

Cet article est centré sur la présence de la femme dans les paroles *flamencas*, selon l'optique masculine. À partir de deux recueils de chansons – la *Collection de chansons flamencas* de « Demófilo » (1881) et *L'Andalousie au rythme du flamenco* d'Antonio Murciano (2005) -, nous passons en revue les deux types féminins les plus fréquents (la mère et la compagne), afin d'analyser les principaux traits qui les configurent. Nous partons des réflexions et des affirmations sur la femme, sur ses attitudes et ses comportements, et sur sa relation avec l'homme, présentes dans les paroles des chansons *flamencas* des différents styles.

Mots-clé: Poésie populaire, flamenco, femme.

La feminización como procedimiento metafórico en el mundo flamenco

El elemento femenino aparece como una constante en todo el ámbito flamenco. Y no me refiero sólo a ese extraordinario plantel de mujeres artistas (cantaoras, bailaoras y, últimamente, también alguna guitarrista...) que, a lo largo de la historia, han sabido interpretar a la perfección ese sentir tan peculiar de nuestro pueblo, sino al hecho de que se constituye en presencia inevitable, casi fatal, en él, sobre todo desde el punto de vista artístico y poético¹. No es casualidad la identificación de algunos cantes con una mujer (recordemos a aquella Dolores la Petenera), o cómo Federico García Lorca personifica en mujer a la soleá (*Vestida con mantos negros...*) o a la seguiiya (*Entre mariposas negras, / va una muchacha morena...*). Y Antonio Murciano caracteriza así a la guitarra:

Guitarra
que tienes
forma de muchacha
y que también estás hecha
para ser abrazada.

La mujer y la copla flamenca

Pero en esta ocasión me dispongo a reflexionar sobre un aspecto más concreto: la presencia de la mujer, bien como sujeto, bien como objeto, en las coplas (en la letra) de los cantes². Ello nos exige plantear previamente una serie de cuestiones, en gran medida paradójicas. Por ejemplo: frente a esa presencia masiva de cantaoras, bailaoras (y ahora también alguna guitarrista), debemos constatar la ausencia de autoras y de recopiladoras de coplas flamencas a lo largo de la Historia, función que -aún hoy- parece reservada casi en exclusiva al

¹ Numerosas publicaciones se han hecho eco de la importante presencia de la mujer en el flamenco, pero fundamentalmente como cantaora y como bailaora. Acabamos de tener noticia de una publicación sobre este tema de la musicóloga norteamericana Loren Chuse (2007), *Mujer y flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones.

² La letra no constituye la esencia del cante, pero es, sin duda, un apoyo indispensable para él; un cauce expresivo para todo ese caudal de sentimiento que encierra el cante. El flamencólogo Anselmo González Climent definía a las coplas como "chispazos parciales de conceptos, chispazos geniales de síntesis..., inspiraciones recogidas de situaciones hartamente concretas, aunque se expongan con valor de universalidad", en (1964), *Flamencología*, Madrid, Escelicer, p. 162.

hombre: recordemos en el siglo XIX, a modo de ejemplo, las colecciones de “Don Preciso”, de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, de Rodríguez Marín... Una excepción: la de nuestra casi paisana Emilia Böhl de Faber, aunque sólo se dedicó a recopilar narraciones populares, no coplas, y que además adoptó un seudónimo masculino: Fernán Caballero. Y como autora, podría citar a la gibraltareña Eugenia N. Estopa Fernández (nacida en 1859, de quien apenas se conocen más datos) que en 1890 publicó un libro titulado *Cantares*³ en el que recoge una serie de coplas (incluso “seguidillas gitanas”), de cierto aire flamenco pero muy literarizadas, en la línea de Augusto Ferrán. Muestra insignificante, sobre todo si tenemos en cuenta que en el siglo XIX ya se ha consolidado la figura de la mujer escritora, especialmente de la “poetisa”. Pero aún resulta más llamativo que, en pleno siglo XXI, cuando ya la mujer se ha incorporado a todos los ámbitos profesionales que, tradicionalmente, le estaban vedados, sigamos sin encontrar autoras de coplas⁴.

No sólo llama nuestra atención que las letras flamencas están compuestas mayoritariamente por hombres, sino que –en gran medida-, también han sido creadas para ser interpretadas por hombres: en algunas ocasiones he escuchado las quejas de algunas cantaoras que se lamentan de no

³ Publicada en Gibraltar por la Imprenta de Beanland, Malin y Cía., con prólogo de Carolina de Soto y Corro. Aunque no vamos a detenernos en la obra de esta gibraltareña, reproducimos una de sus coplas en la que podemos observar que, aunque con evidente exageración, se hace eco de la manera diferente de juzgar a mujeres y a hombres: “¿Quieres conocer el mundo? / Pues escucha y juzgarás: / en el hombre *todo* es bueno, / *todo* en la mujer maldad.”

⁴ Constituyen una excepción dos poetisas andaluzas contemporáneas: la recientemente fallecida Concha Lagos (Córdoba, 1907-2007) incluye numerosas coplas en sus libros *Arroyo claro* (1958) y *Canciones desde la barca* (1962); algunas de ellas fueron interpretadas por cantaores como Fosforito, Luis de Córdoba y María “La Gitana”, según confesaba a Rafael Vargas (1993, *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con poetisas andaluzas*, Sevilla, Guadalmena, vol. II, pág. 17). También Pilar Paz Pasamar (Jerez de la Frontera –Cádiz-, 1933) nos ofrece unas “Soleares” en *La Torre de Babel y otros asuntos* (1982). Según declara la autora en sendas entrevistas concedidas a Rafael Vargas y a Ana Sofía Pérez Bustamante, el primer poema que compuso –siendo una niña de apenas once años- fue esta seguiriya: “Llevó la cajita hasta el cementerio. / Yo no sé cómo pudo aquel hombre / llevar tanto peso”. (Vid. R. Vargas, *op. cit.*, vol. III, pág. 105, y A. S. Pérez-Bustamante Mourier (2007), “La corriente infinita. Una vida con Pilar Paz Pasamar” (Entrevista), *Revista Atlántica de Poesía*, n° 31, D15).

disponer de un repertorio más amplio, dada la condición “masculina” -patente en la voz poética- de muchas letras⁵.

Así pues, podríamos resumir la cuestión señalando que en el cante flamenco contamos con un amplio “corpus” de coplas escritas o recopiladas por hombres, en gran medida destinadas a intérpretes masculinos... pero en las que con frecuencia tratan de numerosos aspectos relacionados con la mujer. Partimos, pues, de una constatación: la visión del mundo –y en particular, la visión del mundo femenino- que aparece en las coplas está tratado en la mayor parte de los casos desde la óptica masculina. En estas coplas encontramos desde reflexiones y aseveraciones generales sobre la mujer; sobre sus actitudes y comportamientos y, en especial, sobre su relación con el hombre. Me centraré de manera especial en los dos tipos femeninos básicos que aparecen en estas coplas: la madre y la “compañera”, y trataré de esbozar los rasgos más significativos que configuran ambos modelos de mujer apoyándome fundamentalmente en dos colecciones de coplas separadas por más de cien años: la *Colección de cantes flamencos*, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo” (1881)⁶ y *Andalucía a compás*, de Antonio Murciano (2005)⁷.

Consideraciones generales sobre la mujer

Para abordar esta cuestión, hay que partir de un hecho: en la sociedad gitano-andaluza a la que hacen referencia las coplas, la mujer está relegada a un plano secundario. Pero lo cierto es -y así lo vemos reflejado en muchas coplas- que, paradójicamente, el papel de la mujer es y ha sido primordial no sólo en la sociedad gitano-andaluza sino incluso en la historia de la humanidad:

De barro hizo Dios al hombre
y de un hueso a la mujer;

⁵ Hay que reconocer, sin embargo, que últimamente se está produciendo un cambio de sensibilidad en este sentido, y cada vez son más las letras destinadas a cantaoras: como ejemplo, podríamos citar las que creó Antonio Murciano para Rocio Jurado grabadas en el disco *Por derecho* (1979, RCA), así como otras compuestas años después para Mariana Cornejo y para otras intérpretes.

⁶ Utilizo preferentemente la edición de Austral (Madrid, 1947, con prólogo de Manuel Machado), también la publicada por Ediciones Demófilo (Madrid, 1975).

⁷ Antología subtitulada “Mi Poesía Flamenca, 1950-2005”, nueva edición revisada y ampliada publicada en Sevilla (2005) por la Fundación Cruzcampo. Para distinguir sus letras de las recogidas por “Demófilo”, junto a cada cita figurarán las siglas A. M.

mientras la tierra sea tierra
habrá hueso que roer (A.M.)

En las coplas flamencas encontramos a menudo una muestra irrefutable de esas íntimas contradicciones en las que se mezcla un fuerte rechazo hacia la mujer con una inevitable dependencia de ella: por eso no nos puede extrañar que en la *Colección...* recopilada por “Demófilo” convivan coplas tan misóginas como estas dos...

Una mujer fue la causa
de la perdición primera;
que no hay mal en este mundo
que de mujeres no venga.

Cómo vivirán los moros
teniendo tantas mujeres,
si aquí con una nos sobra
“pa” que el diablo nos lleve.

...con esta otra:

El que muere sin probar
el querer de una morena
se va de este mundo al otro
sin saber lo que es canela.

Como ocurre en esa realidad social, en las coplas se da por supuesto que el destino natural de la mujer es formar pareja con el hombre; lo contrario está mal visto y constituye motivo de burla, e incluso de amenaza:

Anda y no presumas tanto,
que otras mejores que tú
se quean pa vestí santos.

La separación de una pareja es juzgada de manera completamente distinta y los motivos que se aducen son diferentes según sea el hombre o la mujer quien abandone a su cónyuge:

La mujer que a su mario
toma en aborrecimiento,
o está loca del sentío

o es que quiere un instrumento
que le dé mejor sonío.

Con la mujer pasa igual
que con un cortijo a renta,
que la tienes que dejar
cuando no te tiene cuenta. (A. M.)

Ya es sabido, pues, que el destino natural de una mujer es formar pareja (mejor diríamos, “pasar a manos” de un hombre). Esto lo saben bien los padres que aceptan de antemano esta circunstancia, aunque al mismo tiempo sea para ellos fuente de preocupación e incertidumbre, como se muestra en esta letra:

Un rosal cría una rosa
y una maceta un clavel,
y un padre cría una hija
sin saber para quién es.

Abordamos con esta copla la condición de la “mocita”, la joven casadera, que ineludiblemente tiene que cumplir con el requisito indispensable de mantener intacta su virginidad -su honra- hasta el matrimonio: es bien conocido el ritual de la “prueba del pañuelo” en las bodas gitanas, presente en letras de “alboréas”. El tema de la honra aparece en numerosas coplas:

Cuando se empaña un cristal
se limpia y brilla otra vez;
en fama de una mocita
nadie tenga que creer.

Pero, más que referirse a la mujer en abstracto o de aludir a comportamientos generales, estas letras “femeninas” se centran en los dos tipos de mujer que marcan la vida del hombre: la madre y la compañera⁸.

⁸ Como muestra de la religiosidad del mundo gitano andaluz, hay que citar, dentro de la tipología femenina patente en los cantes, el caso peculiar de la Virgen María, muy humanizada en las coplas, presente -bajo diversas advocaciones- en villancicos flamencos o en saetas. Especial relevancia adquiere la Virgen del Rocío en numerosas letras de fandangos y sevillanas.

La figura de la madre

La madre es, quizás, la mujer más invocada y rememorada en las coplas flamencas: representa el amor femenino más puro, generoso y desinteresado. Esta presencia constante nos remite también al “matriarcado” característico de muchos pueblos, como es el gitano andaluz. Por eso, la madre se convierte en una figura intocable para la broma o la crítica: no sólo es digna de todo tipo de elogio, sino que merece la más alta consideración e incluso reverencia:

Ya te he dicho que a mi mare
la tienes que venerar
como a la Virgen del Carmen
que está puesta en el altar.

La enfermedad, la ausencia y, sobre todo, la muerte de la madre producen tal desgarró que da origen a letras de intenso dramatismo:

Por ver a mi mare diera
un deíto de mi mano:
el que más falta me hiciera.

Ya se me murió mi mare.
Una camisa que tengo
no encuentro quien me la lave.

Esa dependencia de la figura materna genera a menudo una fuerte rivalidad con la compañera (o con otras relaciones femeninas). Dice un refrán: “Amor de madre, que todo lo demás es aire”, y así se traduce en muchas letras:

Cómo quieres que te quiera
lo mismo a ti que a mi madre,
si eso es pedirme la luna.
Mujeres tengo a millares
y madre no hay más que una.

La copla nos transmite, a menudo, numerosos tópicos, y si -como hemos comprobado- la figura de la madre propia reúne todas las cualidades posibles, encontramos el reverso de la medalla en la figura de la “suegra” que, tradicionalmente, se convierte en blanco de todas las burlas y que aparece presentada con todos los defectos posibles... y algunos más. Estas letras (que

pueden interpretar tanto hombres como mujeres) son suficientemente explícitas:

Anda diciendo tu mare
que se alegra de mis penas.
¡Ya anda metiendo la pata
y entoavía no es mi suegra!

Tu mare no dice ná.
Tu mare es de las que muerden
con la boquita cerrá.

Del cielo caiga una bala,
parta a mi suegra por medio
porque me da mala fama.

La figura de la “compañera”

Sin embargo, a nadie se le oculta que, desde que el mundo es mundo, el hombre y la mujer están destinados a unirse. Como dice A. Murciano en una copla, “...la historia del mundo es / lo mucho que se han querido / un hombre y una mujer”.

En esta relación, cada miembro de la pareja tiene asignado un papel muy concreto: mientras que la mujer asume una condición pasiva y aparece dominada por el hombre (a cuyo servicio está), el hombre vence, conquista, domina y somete a la mujer: aspira, no sólo a ocupar un lugar único y exclusivo en la vida de su pareja, sino a convertirse en el centro de su universo:

¿Cómo has tenido valor
de echarte otro novio nuevo
estando en el mundo yo?

Agujitas y alfileres
le clavarán a mi novia
cuando la llamo y no viene.

Como habrá podido comprobarse en las coplas que hemos reproducido (y en las que siguen), no sólo aparece configurada la mujer desde el punto de vista del hombre: cada una de estas letras es, al mismo tiempo, una muestra altamente reveladora de ciertos comportamientos y actitudes masculinos. En

muchas coplas advertimos, por ejemplo, que el hombre es celoso y extremadamente posesivo, incluso después de su muerte:

Te den un tiro y te maten
como sepa que diviertes
a otro gachó con tu cante.

Compañera, si me muero
la casiya de los locos
ha de ser tu paradero.

La belleza femenina como arma de seducción

Pero hasta ahora sólo estamos mostrando una de las caras de la relación amorosa: ciertamente muchas coplas reflejan el dominio que ejerce el hombre sobre la mujer, pero no podemos olvidar -a partir de esa dimensión paradójica que subyace en esta relación- que es la mujer la que hechiza y tiraniza al hombre... aunque para ello se valga de recursos y de procedimientos diferentes a los que emplean ellos.

Una de las armas de seducción más poderosas que utiliza la mujer es, sin duda, su belleza. Observamos en muchas coplas cómo el hombre se muestra especialmente sensible a los encantos femeninos, lanza numerosos “piropos” a la gracia (el “salero”), al físico de la mujer en conjunto o bien a cualquiera de sus rasgos más llamativos: los ojos, el pelo, la boca, la cintura... El apelativo más frecuente que recibe la mujer en la copla es el de “morena”, que engloba tanto el color de la piel como el del pelo y el de los ojos. Contrasta esta preferencia por la “morena” en las coplas flamencas (y el orgullo que ella misma muestra de serlo) con la actitud defensiva que adopta la “morenica” de muchos villancicos castellanos u otras formas cancioneriles de los siglos XV y XVI, que insiste en la blancura original de su cutis y achaca el color moreno a los efectos del sol y de su trabajo en el campo⁹. Como veremos a continuación,

⁹ Un conocido villancico popular que se canta por Nochebuena, al menos en las comarcas de Arcos y Jerez, dice así: “Tengo una morena con los ojos negros / que la quiero más que a mi corazón / y tengo una rubia muy ‘esaboría’ / que a esa no la quiero, no y no...”, recogido por A. Murciano (2001) en *Nochebuena en Arcos y Romancero y Cancionero Popular Arcense*, Arcos de la Frontera, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento. Y aunque la poesía popular parece que ha preferido siempre a la mujer morena (vid. A. Sánchez Romeralo (1969), *El villancico*, Madrid, Gredos, págs. 56-59), encontramos numerosas muestras -tanto en el cancionero castellano

también en las coplas se nos traza el ideal o código femenino de belleza, típico de Andalucía: ojos y pelo negro, piel morena, cintura pequeña....

Delgadita de cintura,
esta morena me lleva
derecho a la sepultura. (A. M.)

Tienes una cinturita
que anoche te la medí
con vara y media de guita.
Catorce vueltas le di
... y me sobró una mijita.

Sin embargo, el rasgo femenino más cantado en las coplas son los ojos, casi siempre negros:

Los ojos de mi morena
se parecen a mis males:
negros como mis fatigas,
grandes como mis pesares.

Aunque lo que verdaderamente seduce de esos ojos es la mirada, a menudo más expresiva que todas las palabras:

Mírame, gitana,
mírame por Dios.
Con la limosna de tus ojos negros
me alimento yo.

Ya hemos visto que la belleza física de la mujer es un elemento básico para despertar el amor de un hombre, pero no siempre se cumple esta regla. Como sabemos, el amor es un sentimiento que no tiene explicación (al menos, racional) y la atracción hacia una mujer proviene de causas desconocidas e incomprensibles:

No eres morena ni rubia.
No eres fea ni bonita.

como en el sefardí- que indican lo contrario: “Blanca me era yo / allá en la siega. / Díome el sol / y ya soy morena”. O bien, “Morena me llaman, / yo blanca nací, / de pasear galana / la color perdí”.

Me gustas... porque me gustas.

Que venga Dios y lo vea,
las ducas que estoy pasando
por esta mujer tan fea.

No sé que tiene
la yerbabuena de tu huertecito
que tan bien me huele.

Porque, en última instancia, hombre y mujer están llamados irremisiblemente a complementarse:

Yo soy sed y tú agua pura,
yo tu noche y tú mi día,
yo soy hambre y tú mi hartura,
yo tristeza y tú alegría,
yo el loco y tú mi locura. (A.M.)

“Por el amor de una mujer...”

El amor es un arma de doble filo: da la vida, pero también la quita; proporciona serenidad, pero hace enloquecer, es al mismo tiempo, causa de alegrías y de tormentos. El amor -lo muestran muchas coplas- produce en el hombre una especie de enajenación mental, una “locura”... de cuyas consecuencias se responsabiliza a la mujer:

Por culpa de una mujer
tuve un momento de locura
y esa mi ruina fue.

Dice la gente de mí
que hablo solo por las calles
y yo les digo que sí;
que estoy loco de remate
desde que te conocí. (A. M.)

Pero el hombre enamorado no es sólo capaz de cometer las mayores locuras, sino de entregar su vida, generosa y desinteresadamente, por la persona amada. Y si la expresión “daría por ti la vida” es frecuente entre personas que

se aman, la siguiente copla lo explicita de una manera tan concreta como rotunda:

Te lo juro por mi mare,
que si tú caes malita,
te doy caldo de mis carnes.

El amor exige una presencia permanente de la persona amada: quizás por eso una de las denominaciones más comunes que se da en la copla a la mujer amada es la de “compañera”. Y esa compañía garantiza el bienestar en cualquier situación:

Al infierno que me vaya
yo me tengo que ir contigo,
porque yendo en tu compañía
llevo la gloria conmigo.

Cuando la separación física se hace inevitable, el compromiso de fidelidad es la mejor garantía de que el amor supera las distancias:

Vive tranquila, mujer,
que en el corazón te llevo,
y aunque lejos de ti esté
en otra fuente no bebo
aunque me muera de sed.

La camisa en un año
no me he de poner
jasta no verme con mi compañera
juntito otra vez.

Ni siquiera la muerte -la más cruel y definitiva de las separaciones- puede acabar con el amor:

Diez años después de muerto
y de gusanos comió,

letreros tendrán mis güesos
diciendo que te he querido¹⁰.

Como es sabido, la copla flamenca gira a menudo en torno a dos temas, el amor y el dolor: con frecuencia, éste viene originado por aquél. Sólo al dolor experimentado por la muerte de la amada puede compararse el desgarró producido por el abandono, situación que provoca las más terribles maldiciones -incluso contra uno mismo- que puedan salir de boca humana:

Yo mismo me sentencié:
se me gangrene la lengua
si vuelvo a hablarte otra vez. (A. M.)

Porque el antídoto más eficaz contra el abandono -el olvido- no siempre llega con la rapidez que sería deseable:

Mira tú si de inmediato
te olvidé, mala mujer,
que anoche vi tu retrato
y pregunté de quién es
... después de llorar un rato.

Conclusiones

Después de este recorrido por algunas coplas de tema femenino, creo que podríamos extraer unas conclusiones que, en gran medida, coinciden con los planteamientos propuestos al principio y que se sustentan en una serie de contradicciones (con frecuencia paradójicas) que ya apuntábamos: frente a un gran número de artistas, de mujeres intérpretes en el flamenco (cantaoras, bailaoras, alguna guitarrista...), carecemos de recopiladoras o de autoras de coplas: se habla de la mujer en las coplas, pero ella no “habla”. La visión del mundo femenino que nos ofrecen las coplas procede, mayoritariamente, de una óptica masculina, lo que implica la construcción de un peculiar modelo de mujer, pero al mismo tiempo, revela actitudes y comportamientos del hombre (cuando hablamos de otro, estamos hablando también de nosotros mismos). Es cierto que en muchas coplas se observa una actitud misógina, pero también una fuerte dependencia -sobre todo emocional- del hombre con respecto a la mujer:

¹⁰ Obsérvese la fuerza expresiva de esta copla que reitera el tópico del amor que vence a la muerte, presente en el conocido soneto de Quevedo titulado “Amor constante más allá de la muerte”.

un análisis más profundo de estos comportamientos -que aquí no vienen al caso- nos revelaría que la actitud misógina del hombre es, en gran medida, producto de esa dependencia de la mujer.

No podemos soslayar otra cuestión: los contenidos de la copla flamenca, en general, no han evolucionado ni mucho menos al ritmo de la sociedad. Podríamos afirmar que la copla no sólo conserva las mismas estructuras formales, sino que sigue reiterando los temas de épocas pasadas: se escriben -y reescriben- nuevas coplas, pero apenas se renueva el tratamiento de los mismos.

En esta ocasión, sólo he ofrecido un breve apunte acerca de esta cuestión -la presencia de la mujer en la copla flamenca- que, hoy por hoy, sigue siendo un terreno poco explorado en diferentes ámbitos (antropológico, sociológico y psicológico, entre otros): a mi juicio, está pidiendo estudios más amplios y matizados.

Referencias

- Chuse, Loren (2007), *Mujer y flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- Estopa Fernández, Eugenia (1890), *Cantares*, Gibraltar, Imprenta de Beanland, Malin y Cía. Prólogo de Carolina Soto y Corro.
- González Climent, Anselmo (1964), *Flamencología*, Madrid, Escelicer.
- Lagos, Concha (1958), *Arroyo claro*, Madrid, Ágora.
- (1962), *Canciones desde la barca*, Madrid, Editora Nacional.
- Machado y Álvarez, Antonio “Demófilo” (1881), *Colección de cantes flamencos* (recopilación y edición), Madrid, Austral, 1947. Vid. también la edición publicada en Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- Murciano, Antonio (2001), *Nochebuena en Arcos y Romancero y Cancionero Popular Arcense*, Arcos de la Frontera, Publicaciones del Ayuntamiento.
- (2005), *Andalucía a compás. Mi Poesía Flamenca, 1950-2005. Antología*, Sevilla, Fundación Cruzcampo.
- Paz Pasamar, Pilar (1982), *La Torre de Babel y otros asuntos*, Cádiz, Torre Tavira.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía (2007), “La corriente infinita. Una vida con Pilar Paz Pasamar” (Entrevista), *RevistAtlántica de Poesía* nº 31, sección Documentos, págs. 15-33.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969), *El villancico*, Madrid, Gredos.
- Vargas, Rafael (1993), “Concha Lagos”, *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con poetas andaluces*, Sevilla, Guadalmena, vol. II, págs. 9-22.

Vargas, Rafael (1933), “Pilar Paz Pasamar”, *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con poetas andaluces*, Sevilla, Guadalmena, vol. III, págs. 103-116.